



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Klemperer, Victor: Neuwiener Schicksals- und Stimmungsdichtung :
(Beer-Hofmann, Hofmannsthal, Schnitzler)

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

seine zögernde Haltung beim Erwerb Ostafrikas verargten. 1885 nicht, als der Reichsgründer im Streit mit Spanien um die Karolinen dem Papst das Schiedsrichteramt übertrug. 1888 nicht, als die freisinnige Presse über Bismarcks bulgarische Politik jammerte. 1889 nicht, als der Samoavertrag mit dem Tadel begrüßt wurde: Es gelingt nichts mehr.

Es ist das Schicksal des Diplomaten, Konzessionen machen zu müssen und dafür die Unzufriedenheit seiner Zeitgenossen zu ernten.



Neuwiener Schicksals- und Stimmungsdichtung

(Beer-Hofmann, Hofmannsthal, Schnitzler)

Von Victor Klemperer-Berlin



it Leidenschaft und vieler, wenn auch nicht völliger Berechtigung verteidigt Grillparzer mehrfach seine „Ahnfrau“ gegen den Vorwurf, eine Schicksalsdichtung zu sein; denn als Vorwurf empfindet er die Meinung, wonach er Menschen zu Spielbällen der Willkür gemacht habe. Ein inneres gesetzmäßig waltendes Schicksal, das Gesetz der Vererbung, um dessen Entschleierung die Gegenwart ringt, stand dem jungen Dichter von 1816, schwankend und verhüllt allerdings, vor Augen. Etwa drei Menschenalter später, die übertoll sind vom Streben nach naturwissenschaftlicher Erkenntnis, hat wieder ein Wiener Schicksalsstück auf vielen deutschen Bühnen großen Erfolg, und diesmal waltet das Schicksal mit so grenzenloser Willkür, wie wohl in keiner Dichtung irgendeiner früheren Epoche.

Zwar „Der Graf von Charolais“ (Berlin, S. Fischer Verlag), der den spärlich produzierenden und vorher durch einige Novellen kaum bekannt gewordenen Richard Beer-Hofmann mit einem Schläge berühmt machte, enthält auch jene Idee der schicksalsmäßigen Erbbelastung. Der jüdische Gläubiger, an dessen Härtherzigkeit alles Flehen des Grafen abprallt, kann nicht Menschlichkeit üben, weil er unter dem Bann der Unmenschlichkeiten steht, die seinem Vater und seinen Ahnen angetan wurden:

Schneid't mir die Adern auf — heraus laßt's rinnen
 Mei Blut, damit nix von mei Vatter, und
 Mei Vatters Vatter, und von all de andern,
 Ka Tropfen Bittres, Weses in mir bleibt
 — — — — — dann will ich
 Mit Euch so reden, wie e Mensch — ich mein'
 E guter Mensch — soll zu e Menschen reden.

Und Charolais selber erklärt als Erbschaft vom Vater, woraus sein vielfältiges Erwägen der Dinge und weiter das stimmungshaft Fähe seines immer

halb widerwilligen Handelns hervorgeht: der Vater, trotzdem er ein weiser Feldherr gewesen, habe keinen stürmischen Tatendrang besessen, habe niemals das Soldatengefühl gehabt, mit zufahrender Klinge, zugreifender Faust alles erobern zu können — „der Faust, die zugreift! Anderes Blut als meins, als meines Vaters Blut muß durch sie fließen.“ (Worin denn das österreichische Leitmotiv: „Nichts teurer ist hier Lands als der Entschluß“ wieder einmal deutlich genug aufflingt.)

Aber das Schicksal betätigt sich doch auch in einer viel willkürlicheren Form. Der milde General, dem Krieg kein „fröhlich Handwerk“ war, sondern nur „das, wohinter Friede lag“, ist kaum eigentlich noch in der Ausübung seiner Pflicht gefallen, vielmehr einer Sinnlosigkeit erlegen, denn ein letzter, unberechtigter Schuß traf ihn, als der Friedensvertrag bereits unterzeichnet war. Und das Kupplerwirthshaus, in dem sein Sohn mit den unerbittlichen Gläubigern verhandelt und später die schwerste Stunde erlebt, gehört einem Manne, den der sinnlose Zufall zum Kuppler gemacht hat; er war ein gefeierter Sänger, da „blies ein Wind, ein Frühlingwind, und nahm die Stimme mir, und mit ihr alles“, — und nun erst aus Verzweiflung und Troß ergriff er das schmählische Handwerk. Und der alte Gerichtspräsident, der über den seltsamen Fall entscheiden soll — die Gläubiger haben nach altem Rechtsbrauch die Leiche des Feldherrn, der zur Löhnung seiner Truppen Schulden machte, in den Schulturm gesperrt und geben sie dem mittellosen Sohn nicht zur Bestattung frei —, der Gerichtspräsident muß gerade am Tage dieses Falles an einem äußerlichen Anlaß entdecken, daß seine Tochter aus einem Kind zum Weibe geworden ist, und weil ihn nun ihr künftiges Frauenschicksal quält, und weil er an Charolais' Sohnesliebe die tiefe Güte des jungen Menschen erkennt, so löst er selber die Leiche des Feldherrn und schenkt dem von Verzweiflung befreiten Jüngling zugleich mit dem Lösegeld die Hand seiner Désirée.

Doch dies alles sind schließlich Zufalls- oder Schicksalsfügungen, denen man in mancher Dichtung begegnet. Nun aber tritt ein, was Beer-Hofmann als etwas Neues und Unerhörtes für sich in Anspruch nehmen darf. Man hat das zumeist in seiner Neuheit nicht richtig erkannt. Das Stück wurde gelobt, weil es in den bisher berichteten Akten mit wundervoller Sprachkunst eigenartige Charaktere zeichnet und tiefe Gefühle ausdrückt, weil es auch in den beiden Schlußakten eine Überfülle von Sprach- und Gefühlschönheiten aufweist. Doch tabelte man fast immer, daß zwischen diesen beiden Dramenteilen ein Bruch kasse, und entschuldigte den Dichter nur mit seiner Abhängigkeit von einer stofflich rohen, unpsychologischen Vorlage, dem 1632 erschienenen Stück von Massinger und Field „The fatal dowry“. Es ist auch wirklich ein Bruch vorhanden, denn Désirée, die rein und edel ist und ihren Gatten liebt, begeht plötzlich unter den widerwärtigsten Umständen einen überaus gemeinen Verrat an Charolais. Aber gerade dieser Bruch, diese Sinnlosigkeit bildet das, worauf der Dichter hinstrebte, bildet den eigentlichen Kern des Stückes. Die Persönlichkeiten des Dramas

nämlich sind zwar überzeugt, daß sie einer Schicksalsfügung unterstehen, aber eine Sicherheit haben sie doch: ihrer selbst glauben sie sicher zu sein, sie glauben bestimmt nichts tun zu können, was ihrem eigenen inneren Wesen widerspräche. Am stärksten drückt das Charolais mit diesen Worten aus:

Langsamem Siechtum, Armut, Sorge, Tod —
 Kann Eintritt in mein Leben ich nicht wehren,
 Ich weiß — Gebieter sind sie, und sie lenken!
 Doch nie darf Reue auf der Stirn mir steh'n,
 Nie Ekel sich auf meine Lippen legen —
 — Ich mein', vor mir, vor meinem Tun und Denken.
 Herr ist das Schicksal über allen Dingen —
 — Doch hier bin ich's! Dazu kann's mich nicht zwingen.

Und so wie Charolais, denken der Präsident und Désirée, und nun — dies ist die bruchlos folgerichtige Entwicklung eines Schicksalsfanatikers — zeigt ihnen das Schicksal, daß es buchstäblich über allen Dingen Herr ist und ausnahmslos über allen, daß es auch die Persönlichkeit dem eigenen Selbst zu entfremden vermag. Désirée begeht im Taumel einer verführenden Stunde schändlichen Ehebruch, der Präsident muß sie selber des Todes schuldig erklären, und Charolais tut als leidenschaftlicher Rächer seiner Ehre, was ihm nun doch Reue auf die Stirn und Ekel auf die Lippen legen wird. Und Désirée sagt, sie wisse nicht, was sie zu ihrer Tat veranlaßt habe, und Charolais lehnt die Verantwortung am Tode seiner Gattin ab:

Ich trieb sie ja wohl in den Tod! Ich „trieb“ sie!
 „Trieb“ ist das Wort — nicht wahr? Ich trieb sie nicht!
 (ernst und stark) „Es“ trieb uns — treibt uns! Es!

Dies also ist der letzte Sinn des Stückes, der vielleicht manchem anders gerichteten als ein Unsinn erscheinen mag, zumal ja Désirées Verhalten auch in den physiologischen Einzelheiten fast unerklärlich bleibt, aber doch, wie gesagt, ein mit bruchloser Folgerichtigkeit herausgearbeiteter Sinn: daß Schicksal noch mehr sei als vererbte Anlage und äußerer Zufall, dem ein noch so belastetes und gebundenes Ich doch immerhin irgend etwas entgegenzusetzen hat, daß es vielmehr die allmächtige, in der Außenwelt wie in der menschlichen Seele unumschränkt herrschende Sinnlosigkeit sei, der gegenüber der Mensch nicht als Persönlichkeit, sondern als Spielball bestehe.

Dieses Furchtbare, das Beer-Hofmann im „Charolais“ wenigstens als ein Tragisches hinstellt, suchte er in einer früheren Dichtung, der lyrisch verschwimmenden Erzählung „Der Tod Georgs“ gar als etwas beinahe Erfreuliches zu bezeichnen. Dort ist dem Einzelnen die Verantwortung für sein Tun und Lassen abgenommen, alles, was ihm geschieht, ist Schicksalspiel, und alles, was ihm geschieht, hat Bedeutung, weil es zugleich Schicksal für andere bildet, weil er gar kein einzelner, sondern nur ein Mosaikstein im Weltgefüge ist. Und dieses verantwortungslose und verschwimmende Leben birgt dreifachen

Genuß, denn zu dem tatsächlichen Dasein des Tages tritt, vielleicht als ausgleichende Gerechtigkeit, das möglicherweise nicht minder tatsächliche Leben des Traumes, und weiter das Ahnungsleben, das Ahnen nämlich von dem geheimnisvollen Zusammenhang des schwankenden, des imaginären Ichs mit dem ganzen Gefüge des bunten, unendlichen Lebens. Hier ist die Bindung gegeben zwischen Beer-Hofmanns Schicksalsfanatismus dem einzelnen gegenüber, dessen Individualität er ja verneint, und jener Philosophie des Impressionismus, die Hermann Bahr verkündet und die sich als ein Einbruch des Alls in die Schranken der Persönlichkeit darstellt.

Wer Blumen betrachtet, schenkt den ersten Blick gewöhnlich der grellsten Blüte (die bisweilen die größte Schönheit und das meiste Gift in sich vereinigt); danach verweilt er bei den minder auffälligen, dann erst gleitet das Auge stengelabwärts, und zuletzt wird ein wissenschaftliches Interesse am Wurzelwerk und Boden rege werden. Zu den minder auffälligen Blüten der gleichen Art gehören einige Dichtungen Hugo v. Hofmannsthals, nicht deshalb, weil er dem Schicksal eine geringere Macht, dem Ich eine größere Sicherheit zuschreibt als Beer-Hofmann, sondern weil er zum mindesten den psychologischen Unmöglichkeiten aus dem Wege geht und die einzelnen Charaktere bruchlos darstellt. Aber die Grundanschauungen beider Dichter gleichen sich völlig, und man darf wohl in Hofmannsthal, trotzdem der 1874 Geborene fast acht Jahre jünger ist als Beer-Hofmann, den Meister des „Charolais“-Dichters, ja den eigentlichen Begründer dieses ganzen österreichischen Literaturgebietes sehen. Frühzeitig von der impressionistischen Kunst der französischen und belgischen, italienischen und englischen Moderne genährt, hat er dem so überkommenen europäischen Gesamtgut doch ein eigenes — vielleicht weiches Gefühls-, sicherlich schwelgerisches Sprachgepräge zu geben vermocht*).

Ihn lockt es zu der Verhängnisdichtung der Antike; er verdeutschte den Sophokleischen „Ödipus“, denn Jokastes Worte:

Was braucht der Mensch
Zu fürchten? Treibt ihn nicht das Ungefähr
Dahin und dort? Weiß er von einem Ding
Das Wesen, windet ihm nicht jeder Luftzug
Sein Selbst aus seiner Hand? —

enthalten ja im Kern alles, was Hofmannsthal selber bewegt. Aber schließlich bietet ihm die Antike doch nur knappe Andeutungen und maßvolle Hinweise, und so bemächtigt er sich ihrer Stoffe und schaltet mit ihnen in zügelloser Freiheit. Die Tragödie „Ödipus und die Sphinx“ ist ganz Hofmannsthals eigenes Werk. Ein mächtiger erster Akt zeigt den plötzlich um die Sicherheit seines Ichempfindens gebrachten, plötzlich von den Ahnungen ererbter Bestimmung

*) Ein Teil der Werke Hofmannsthals ist bei E. Fischer in Berlin erschienen, ein anderer im Inselverlag zu Leipzig, wo soeben ein Sammelband „Gedichte und kleine Dramen“ herausgekommen ist, der zur Einführung in die Kunst Hofmannsthals sehr geeignet ist.

gefolterten Jüngling. Ein berauschter Gefährte hat in Ödipus Zweifel an seiner Herkunft erweckt, das delphische Orakel sollte ihm Gewißheit geben und schenkte dem Entsetzten statt der erbetenen Antwort den Ausspruch, er werde den Vater töten und die Mutter freien. Nun flieht er vor seinem Geschick und fühlt es doch über sich. In der bedrückenden Einsamkeit des Tempels ist ihm das Dunkle und Tiefe der eigenen Seele ins Bewußtsein gedrungen, er spürte: „hier ist kein Grund: dem Weltmeer ist ein Grund gesetzt — ihr nicht,“ und dann hat ihn das Orakel so getroffen, daß er mit dem frohen Ödipus von ehemals nichts mehr gemein hat:

Die Götter impfen sonderbaren Saft
 In's Blut: vor dem besteht nicht dieses Kinderzeug:
 Ich bin, der gestern war.

Wiederum macht sich dies „Gestern“ fürchterlich bemerkbar, denn aus dem Sturm klingen die Stimmen der Ahnen, deren Leidenschaften seinen Weg hervor-rufen:

Unser Mingen und Raffen
 Hat ihn erschaffen.
 Herz und Gestalt,
 Begierden und Qualen —
 Er muß uns bezahlen,
 Daß wir mit Gaben
 Beladen ihn haben.
 Er ist ein König und muß es leiden,
 Und wär' ein nackter Stein sein Thron:
 Es ist un'res Blutes Sohn.

Alle diese Schicksalsdinge sind von geheimnisvollen Worten und Rhythmen umschleiert, aus denen sie um so gespenstischer hervorleuchten. Daß Hofmannsthals — freilich sehr ausnahmsweise — auch das einfache Menschliche mit hinreißender Lyrik darzustellen vermag, beweist er in demselben Akte, in dem er schildert, wie sich Ödipus auf der Flucht vor seinem Schicksal von Heimat und (den vermeintlichen) Eltern losreißt. In Versen, die von der Klangschönheit als einzigem Gesetz geregelt sind, beauftragt der Verstörte seinen alten Diener:

Sag meiner Mutter, und meinem Vater sag': einmal am Tag
 Zu dieser Stunde, wenn die Erde sich ängstlich regt,
 Weil die Nacht das schwere Dunkel auf sie legt,
 Da sollen sie sich erinnern, daß ich noch in der Welt bin,
 Da werd' ich irgendwo niederknien,
 Und wenn die Hände des Nachtwinds im Walde wühlen
 Wie Menschenatem, schwer und heflommen,
 Da wird ihr Gesicht zu mir kommen.
 Und manchmal, wenn auch nicht jeden Tag,
 Da werden sie spüren ein Etwas im nächtigen Wind,
 Das wird sich regen und leise bewegen an dem Fenster, wo sie schlafen:
 Da sollen sie wissen, das ist ihr Kind.

Aber schließlich müssen sich der lyrische Erguß, besonders der sprachprunkende, und die mystische Verschleierung immer als Feind des klaren Handelns fordernden Dramas zeigen. Wenn sich die Andeutung des Gespenstlichen in ständigen Variationen wiederholt und dabei ein rüstiges Fortschreiten der klaren Geschehnisse, eine kräftige Fortentwicklung der Charaktere unterbleibt, wird das erst überreizte Interesse des Hörers eingeschlafert. Solch eine einschläfernde Wirkung üben die späteren breiten und dunklen Akte des Dramas, das den Schicksalsverfolgten allzu langsam und allzu lyrisch bis zu seiner Vermählung mit Jokaste geleitet.

Und Hofmannsthal kann diesem Verharren im Mystischen und sprachschwelgerisch Lyrischen nicht entgehen, weil es ihm Sache des Prinzips ist. In seinen „Prosaïschen Schriften“ sagt er einmal: „Wir sind reicher an Gedanken als der endlose Meeresstrand an Muscheln. Was uns nottut, ist der Hauch. Wovon unsere Seele sich nährt, das ist das Gedicht, in welchem, wie im Sommerabendwind, der über die frisch gemähten Wiesen streicht, zugleich ein Hauch von Tod und Leben zu uns herschwebt, eine Ahnung des Blühens, ein Schauer des Verwesens, ein Jetzt, ein Hier und zugleich ein Jenseits, ein ungeheures Jenseits.“ Da hat man also wieder die Geringschätzung, wenn nicht Negierung der Klarheit im Individuum, die Sehnsucht nach der Berührung mit dem geheimnisvollen Wogen der Ganzheit des Lebens und dazu die Meinung, daß die letzte Aufgabe des Dichters darin bestehe, die Ahnung solcher Zusammengehörigkeit mit dem fließenden Ganzen hervorzurufen. Es mag mit dieser Geringschätzung des einzelnen und dieser Verehrung des mystischen Ganzen zusammenhängen, daß Hofmannsthal der Sprache eine übergroße Bedeutung beilegt; sie ist ihm nicht nur Gefäß des Gedankens, sondern auch die Trägerin der Bezauberungen, die dem Menschen jenes eigentümliche Gefühl, dem ganzen Leben eingefügt zu sein, aufzwingen, sie lebt fast unabhängig vom einzelnen Dichter eine Art eigenen mystischen Lebens. Nun könnte man einen Augenblick meinen, ein so auf lyrische Mystik Gestellter habe der Bühne völlig zu entsagen; aber tatsächlich erwächst aus dem Bemühen, den Menschen nicht nur durch klaren Gedanken und klares Gefühl zu erheben, ihn vielmehr durch das Ahnenlassen geheimnisvoller Zusammenhänge zu bezaubern, in eine Art Rausch zu versetzen, mit Notwendigkeit das Verlangen nach Bühnenwirkung. Gewiß, den stärksten Zauber sollen das Wort und sein Rhythmus selber ausüben: aber welche Hilfskräfte strömen dem, der bestrickende Wirkungen erzielen will, aus dem Klang des gesprochenen Wortes, aus der Gebärde des Sprechenden, aus Form und Farbe eines plastisch dargestellten Ortes, aus dem Wechsel seltsamer Beleuchtungen, kurzum aus dem ganzen, vielfältigen Apparat der Bühnenkunst. Es läßt sich diese auf Verzückerung der Sinne und Verwischung des scharf umgrenzten Denkens ausgehende Theaterkunst, wie sie am stärksten auf den Reinhardtischen Bühnen ausgebildet wurde, mit den schwelgerisch schönen Formen katholischer Kirchlichkeit vergleichen, woraus sich denn zur Genüge erklärt, daß solches Bühnenwesen

den einen als etwas sehr Heiliges, den anderen als etwas sehr Unheiliges erscheinen muß.

Daß Hofmannsthal von solcher Bühne herab auch als Dramatiker unmittelbare Wirkung ausüben kann, hat er zum mindesten durch eines seiner der Antike entnommenen Stücke bewiesen, durch seine „Elektra“. So eng sich die Handlung zumeist der Sophokleischen anschließt, so ganz gehört dies Stück dem modernen Dichter. Der Schicksalsgedanke tritt diesmal zurück, obwohl auch hier von des „dunkeln Schicksals finstern Baum“ die Rede ist, an den der Pfeil der Götter das Geschöpf nagele. Was herrscht, ist das von Sophokles nur leise und teilweise angedeutete, von Hofmannsthal breit und mit schauerlicher Bildkraft ausgeführte Kranksein der Gestalten. Krank ist Klytemnestra, die in einem halb unbewußten Augenblick zur Gattenmörderin wurde und nach dem Geschehnis (das ihr kaum Tat war) immer tiefer in Krankheit sank; krank, ja eine Wahnsinnige, ist Elektra, die das Wissen um das Entsetzliche, ein entwürdigtes Leben und die Maßlosigkeit jahrelangen Rachedurstes zerrütet haben; und etwas krankhaft Überreiztes liegt auch schon in der blühenden Chrysothemis, deren Begehren nach Mann und Kind zu lange der Befriedigung harret. Man kann das Stück eine Krankheitsgeschichte nennen und kann wohl die Frage aufwerfen, ob es Sache des Dichters sei, Krankheit um ihrer selbst willen darzustellen; aber die gewaltige Kraft, mit der Hofmannsthal auf diesem Wege, vielleicht einem Irrwege, hinschreitet, ist unmöglich zu verkennen.

Richtet man den Blick auf das Krankhafte in Hofmannsthals „Elektra“, so hat man die Bindung zwischen den Schicksalsdichtungen und den anderen geistigen Erscheinungen der Zeit: es tritt das naturwissenschaftliche Element als Rittung zutage. Naturwissenschaft dürfte es gewesen sein, die im Ausgang der siebziger Jahre die „Neuen“ zur exakteren Lebensdarstellung trieb. Naturwissenschaft führte aus der Betrachtung des äußeren Lebens ins Psychologische, wo man denn auf jene grundlosen Tiefen stieß, vor denen Ödipus schaudert. Und von da aus ging es eben in die Zweifel an der Einheit des Ichs und weiter in die neue Fatalistik — eine Entwicklung, die Hermann Bahr, der „gute Kamerad“ der Schaffenden und besonders der Impressionisten, frühzeitig zu einem großen Teil vorausgesagt hat. In dieser Entwicklungslinie, aber an einem verzweifelt späten Punkte, setzt Hofmannsthals Schaffen ein. Dem siebzehnjährigen Dichter des dramatischen Einakters „Gestern“ fehlt bereits jeder Glaube an die Einheit des Ichs:

Wer lehrte uns, den Namen „Seele“ geben
Dem Weieinandersein von tausend Leben?

Und dieser Glaube an die Einheit des Ichs ist ihm nicht nur durch Anempfindung, durch die Lektüre der ausländischen Defadenten abhanden gekommen, sondern auch dadurch, daß ihm fehlt, worin sich das Ich am stärksten und vielleicht einzig fühlt und beweist: das Handelnkönnen und selbst der Wille zum Handeln. Der Held des Stückes sagt:

. ich taste kläglich,
 Wenn mich die Dinge zwingen zum Entscheiden:
 Mich zu entschließen ist mir unerträglich,
 Und jedes Wählen ist ein wahllos Leiden.

Und von entschlußfähigeren Freunden sprechend, meint er: „O, wie ich sie beneide um ihr Wollen!“ Aber in diesem Neid des Willenlosen steckt Koketterie, denn ihm ist in seinem Zustand wohl. Gibt er sich doch ohne alles lästige Gefühl der Verantwortlichkeit und Pflicht jeder Stimmung und dem Genuß jeder Stunde hin, läßt sich darin, alles was ihm das Leben bietet, auch das Schmerzliche, auch das Ungeheure, als Genuß, als ein ihm bereitetes Fest zu betrachten und macht aus solcher Schwelgerei ein System und gar eine Art Sittengesetzes.

Laß Dir des Heute wechselnde Gewalten,
 Genuß und Qualen durch die Seele rauschen,
 Vergiß das Unverständliche, das war:
 Das Gestern lügt, und nur das Heute ist wahr!
 Laß Dich von jedem Augenblicke treiben,
 Das ist der Weg, Dir selber treu zu bleiben!
 Der Stimmung folg', die Deiner niemals harrt,
 Gib Dich ihr hin, so wirst Du Dich bewahren.

Den hastigen, schwankenden Genießer zu zeigen, der jede Stimmung ganz ausbeutet, unbekümmert um das Schicksal der ins Spiel gezogenen Mitmenschen, wird fortan eine Hofmannsthalsche Hauptaufgabe. So ist der Mädchenjäger Florindo in dem possenartigen Lustspiel „Cristinas Heimreise“, so ahnt die Feldmarschallin, die von sich selber her den Maßstab nehmen mag, ihren blutjungen Octavian, so — nur ins Verbstoffliche übertragen — ist in derselben Komödie: „Der Rosenkavalier“ Ochs von Verchenaus faststaffisches Wesen gerichtet, und so greift der Baron in dem Versspiel „Der Abenteurer und die Sängerin“ das Leben an, wobei sein Ausschöpfen des Daseins auch wieder zumeist auf „Frauen, Frauen, Frauen wie Wellen! wie der Sand am Meer! wie Töne in einem Saitenspiel!“ hinauskommt. Aber schwelgerischer als im Darstellen solcher Genießer erscheint Hofmannsthal dann, wenn er ein Tragisches aufrollt zu dem offenkundigen Zweck, durch die Stimmung des Ganzen, durch seine malerischen und rhythmischen Werte zu reizen. Er hat dann nicht die Objektivität des Dramatikers, der allen Dingen ihren Lauf läßt, sondern etwas von der wollüstigen Anteilnahme eines Nero an dem von ihm angeordneten grausamen Spiel liegt in der sehr deutlich zu spürenden Stellung des Autors etwa zu dem mit äußerstem Raffinement auf stimmungshafte Wirken hinarbeitenden Einakter: „Die Frau im Fenster“. Von Sympathien des Dichters für seine Menschen, die er allzu oft zu bloßen Farben und Klängen gestaltet, kann im wesentlichen nur da die Rede sein, wo er die Schwachen und Haltlosen zeichnet. Das hat er im „Geretteten Venedig“, der nach Dumas Vorlage ausgeführten handlungsbunten Geschichte einer mißlingenden Verschwörung, in mehrfacher Variation

getan, und so mag dieses Stück den schlichteren Geschmack am menschlichsten berühren. Wiederum enthüllt sich bisweilen gerade da, wo Hofmannsthal am grausamsten scheint, blitzartig das, was man seine Religion nennen könnte: man fühlt, daß die so künstlich und so skrupellos gewonnene Stimmung den Weibrauch bedeutet, der die Sinne in die Ahnung jener Gemeinsamkeit alles Lebens hinaufverzüden soll.

Aber was für Hofmannsthal eine Erlösung bedeutet: dies vollkommene Zusammenfließen des Einzelnen mit dem Ganzen, dürfte manchem als eine Erniedrigung erscheinen. „Du bist nichts als ein Schwindeln, in einen dünnen Schleier eingehüllt“, heißt es von Vittoria im „Abenteurer und der Sängerin“, und solches Schwindeln sind alle Gestalten des Dichters — und immer werden Menschen leben, die etwas anderes und doch auch etwas besseres sein wollen als solch ein „Schwindeln“ und es durch dies bloße Wollen schon wirklich sind, und die durch manches persönlich geprägte Werk auf irgend einem Gebiet menschlicher Tätigkeit auch den Beweis für ihr individuell umgrenztes, im Kern einheitliches Leben erbringen. All diesen auf ihr Ich Stolzen, die deshalb noch längst nicht gegen das fließende Wesen der Natur verblendet zu sein, noch längst nicht das den Menschen umgebende Geheimnis zu leugnen brauchen, all diesen kräftigeren Persönlichkeiten vermag die zur Schicksalsdichtung fortgediehene Stimmungskunst kaum mehr zu bieten als ein großes Mißbehagen, als dessen letzten Grund man vielleicht den Verdacht angeben könnte, daß diese Weltanschauung den einzelnen in ein mystisches Schicksal = bewegtes Ganzes nur deshalb einfließen lasse, um ihn damit der Verantwortlichkeit und Pflicht gegen die übrige Menschheit zu entbinden, um ihm den unbeschränkten und verzärtelsten Genuß seines philosophisch ja negierten Ichs zu ermöglichen.

Eine Bereicherung des dichterischen Gebietes konnte diese Stimmungskunst nur da bedeuten, wo sie nicht in ihrer Ausschließlichkeit geübt, wo das Ich zwar in seinen Bedrohungen gezeigt, aber doch nicht ganz verneint wurde, wo man es nicht bloß in ein verschwimmendes All einfließen ließ, sondern auch mit Pflichten und Verantwortlichkeiten gegen die Mitwelt stellte, wo man dem Schwindel zum mindesten den Wunsch nach Festigkeit beigab und die Welt nicht nur im geheimnisvollen Schimmer der Mondnacht, sondern auch im Tageslicht abschilberte. Und darin scheint mir Arthur Schnitzlers noch nicht genug gewürdigtes eigentümliches Verdienst zu bestehen, daß die gern auf ihn angewandte Bezeichnung eines „Stimmungsdichters“ sein Schaffen eben keineswegs völlig umfaßt, daß er auch dem Festeren, Älteren, Irdischeren nicht aus dem Wege geht, daß ihm die neue Kunst nur zur Vertiefung des Psychologischen, zur Nuanzierung der Farbentöne verhilft, aber nicht zu dem schillernden Deckmantel der Ich-Verneinung, unter dem sich die von aller Verantwortung gelöste Individualität einem bequemen Schwelgen hingeben kann. Durch seine österreicherische Willensschwäche und durch sein naturwissenschaftliches (medizinisches) Studium der neuen Lehre zugeführt, wird er von einer großen Menschenliebe

vor ihren äußersten Folgerungen bewahrt. Er kann sich nicht dem bloßen Stimmungsgenuß überlassen, fühlt sich immer wieder den Menschen, den „Irrenden, Leidenden, Sterbenden“ verkettert, vermag so das Ethische nicht ganz dem rein Ästhetischen aufzuopfern, was einige wohl für ein künstlerisches Manko erklären dürften, was aber doch nicht nur dem Menschen, sondern auch dem Dichter Schnitzler zugute kommt, weil es seinen Gestaltungen einen Halt gewährt.

Zwar der Anfänger scheint den um ein Duzend Jahre jüngeren Hofmannsthal willig als Führer anzuerkennen. Ihm sind die „Anatol“-Szenen *) gewidmet. Sehnsüchtiges Hasten nach persönlichem Lebensgenuß, der vorderhand auch noch allein auf „Frauen, Frauen, Frauen“ herauskommt, eine Art naive-koletter Freude am Auffuchen der Stimmung und der interessant krankhaften Seelenzustände herrschen vor. Aber schon in der „Liebeleit“, die aus den Anatol-Szenen herauswächst und gewöhnlich als „Stimmungsdrama“ abgestempelt wird, findet sich ein rein menschlicher, fest in sich ruhender Charakter: die ergreifende Gestalt des einfachen Musikers, der alles daran setzt, seiner Tochter Christine Glück zu verschaffen. Gewiß, auch hier ist Streben nach Genuß über die üblichen Moralschranken hinaus; aber es bleibt doch ein Unterschied, ob jemand der eigenen auserlesenen Seele auserlesene Genüsse oder dem schlichten anderen schlichtes Glück schenken will.

Dieses menschlicher gerichtete Streben Arthur Schnitzlers wandert eine Zeitlang Wege, die seiner dichterischen Eigenart nicht entsprechen, und die er dennoch — wenn man sein Werk als Gesamtheit überfieht — nicht vergeblich betreten hat. Schnitzler müht sich in Dramen wie „Märchen“, „Vermächtnis“, „Freiwild“ um die allgemeingültige Lösung allgemeiner Fragen, wobei es im letzten Grunde immer um die Freiheiten und Glücksmöglichkeiten des einzelnen geht. Ihm ist in solchen Thesenstücken der Erfolg versagt, weil er innerlich nie Partei ergreifen kann, weil er die Berechtigung aller gegeneinander Streitenden sieht und alle mit gleichem Mitleid umfaßt. Dennoch ist sein Bemühen kein vergebliches; denn es übt ihm Blick und Hand für ein Gebiet, auf dem ihm bisher schon manches geglückt ist, und das noch weit vor ihm ausgebreitet liegt: für das Historische. „Stimmungsbild“ nennt man die Novelle „Leutnant Gustl“, und sie ist doch ein Stück Historie; als neuromantisches Spiel wird der „Grüne Kalabu“ bezeichnet, und doch weht der Atem der Geschichte hinein; eine Geschichte der gegenwärtigen jüdischen Strömungen ist in dem Roman „Der Weg ins Freie“ gegeben, und das Drama „Der junge Medardus“ läßt das Wien von 1809 erstehen und spiegelt das Heute im Vergangenen. Man wende nicht ein, dies seien stoffliche Betrachtungen, die mit dem eigentlich Ästhetischen nichts zu schaffen hätten; denn es sind doch Andeutungen, wie Schnitzler aus dem Gebiet des Verschwimmenden ins Feste, aus dem nur Genießertischen ins Menschliche hinüberstrebt. Und jeder dieser Versuche, ob er nun glücklich oder minder gut ausfällt, und ob er auch nicht ohne die Kunstmittel der Hofmannsthalschen Richtung unternommen sei, macht Schnitzler reicher als die ausschließlichen Stimmungsdichter.

*) Die hier genannten Werke Schnitzlers sind bei S. Fischer-Berlin erschienen.
Grenzboten IV 1911

Freilich, es ließe sich das alles als bloße Abschweifung in diesem Schaffen hinstellen, und die individualistischen Dichtungen — Novellen, Gegenwartsdramen, Märchenspiele —, die den Kern des Schnitzler'schen Schaffens bilden, stehen so stark unter dem Einfluß jenes Impressionismus, daß der Dichter dennoch auch in diesen Zusammenhang gehört. Die Unsicherheit des Ichs, das zwischen Spiel und Ernst, Wirklichkeit und Traum nicht unterscheiden kann, gibt die leitende Idee des tief sinnigen Lustspiels „Paracelsus“; Heißhunger nach Glück, quälender gemacht durch das folternde Bewußtsein der Willensschwäche, führt im „Schleier der Beatrice“ zu einem Ausspruch, der auch in „Gestern“ Platz hätte:

Wahn ist nur eins: das nicht verlassen können,
Was uns nichts ist, ob Freund, ob Frau, ob Heimat —
Und eins ist Wahrheit: Glück woher es kommt!

Und in der „Frau mit dem Dolch“ heißt es gar von einer noch gegen den Ehebruch Kämpfenden, die visionsartig ein Gleichnis ihres Zustandes geträumt hat: es drücke sich „in ihren Zügen allmählich die Überzeugung aus, daß ein Schicksal über ihr ist, dem sie nicht enttrinnen kann“. Aber das sind doch sozusagen nur vorübergehende Betäubungen, und nie erliegt Schnitzler völlig dem gefährlichen Gift. Pauline wird durch kein Schicksal willenlos in den Ehebruch getrieben, sondern begehrt ihn mit einiger Gemütsruhe, weil sie der geringe menschliche Anteil ihres Gatten an ihrem Wesen unbefriedigt läßt; und Filippo, dem Lebensdurstigen im „Schleier der Beatrice“, der früh und friedlos endet, stehen zwei gleichgerichtete Männer eines Gegenwartsdramas gegenüber, die nach jenem Grundsatz gelebt und dennoch das Glück nicht errungen haben. Das Stück heißt sehr bezeichnenderweise „Der einsame Weg“, enthält vieles von der Stimmungskunst und einiges von der Mystik der Hofmannsthal'schen Art und enthält doch diesen Ausspruch des einen der einsam gewordenen Lebenskünstler zum anderen: „Lieben heißt für jemand anders auf der Welt sein. Ich sage nicht, daß es ein wünschenswerter Zustand sei, aber jedenfalls denke ich, wir waren beide sehr fern davon . . . Glauben Sie, daß wir von einem Menschen — Mann oder Weib — irgend etwas zurückfordern dürften, das wir ihm geschenkt hatten? Ich meine keine Perlenkette und keine Rente und keine wohlfeile Weisheit, sondern ein Stück von unserem eigenen Wesen.“ Hierin liegt, was Schnitzler bei aller Zugehörigkeit zur Stimmungsdichtung doch über diese hinaus trägt. Wer Liebe als ein Für-andere-da-sein zu erklären vermag, bleibt den anderen, bleibt der Menschheit verbunden und verschwärmt sich nicht ins Verschwimmende; wer diese Erklärung gibt, kennt Aufgaben und Lebensinhalt und gewinnt an ihnen das Gefühl der Persönlichkeit, des umgrenzten Ichs; und wer aus solchem Gefühl heraus dichtet, schenkt in jedem Werke ein Stück seines warmen eigenen Wesens her — und nicht bloß kalte „Perlenketten“, zu denen sich schließlich doch die schillernden Kunstgebilde Hofmannsthal'schen Gepräges manch einmal aufreihen.